

EST SELLER Y PARALITERATURA: LA OBRA DE ISABEL ALLENDE

Amparo Arróspide

(publicado en revista Sincronía, Invierno 2002)

Concepto de *best seller*

Entendemos por *best seller* el libro que ha sido planificado para lograr un nivel muy alto de ventas, que logra situarse entre los más vendidos, y mantenerse en su puesto de éxito comercial durante unas semanas, meses o unos pocos años o décadas, como mucho.

Hallaremos *best sellers* tanto en los géneros ficcionales (series novelescas, folletín, novela rosa, policíaca, de ciencia ficción, etc.) como en los no ficcionales (biografías, viajes, libros de tema religioso, libros de cocina, manuales didácticos...)

Situándonos en el ámbito de la industria editorial, la existencia de listas de clasificación de libros más vendidos es uno de los fenómenos característicos de la cultura de masas, asociado al consumo de los usuarios lectores, y también a los ingresos de los autores y de los editores, hasta el punto de que en muchos contratos existen unas cláusulas "*de best seller*", por las que se acuerda pagar cierta cantidad al autor si el libro llega a incluirse en ellos, y más aún, si se produce una película basada en el libro. Además, los editores garantizan un presupuesto mínimo de promoción y una tirada mínima especial para las obras que previsiblemente serán *best sellers*. Asociado a la producción en masa, la publicación del *best seller* conlleva derechos de cine, derechos en el extranjero, derechos de *merchandise*, etc. (derechos secundarios, que suelen reportar al autor mayores beneficios que las ventas del libro impreso), que pueden obtenerse después de haber alcanzado cierto nivel de ventas, o incluso antes de haber hallado editor para la obra.

La definición más estricta del concepto *best seller*, se refiere, pues, a unos fenómenos de producción y consumo del libro, y por tanto relativos también a su lectura en serie y masiva. Se relaciona con los textos de paraliteratura, como veremos, por el "canal" adoptado (peritexto, distribución, películas...). Las portadas suelen ser igualmente llamativas.

Se arguye que no son fenómenos característicos del siglo XX (recordemos al folletín, como modelo de publicación - producción de textos desde 1850 hasta 1914, y la creación de clubes o círculos de lectores suscriptores, etc.). En todo caso, al parecer se multiplican a gran escala, internacionalizándose cada vez más, hasta llegar a nuestra actual era de la globalización.

Generalmente, y en relación con la narrativa, se halla una serie de ingredientes fijos en la moderna novela que llega a ser *best seller*, como por ejemplo, el grado de referencialidad con que se enfoca un tema "de la vida real", que puede ser tema de la

actualidad de los media, asociado a un efecto buscado de realidad, y que se expresa a través de un estilo "periodístico". Se le añaden, en diferentes proporciones, otros ingredientes, como, por ejemplo, el erotismo, más o menos explícito, episodios de violencia más o menos melodramática, y la reconciliación con lo didáctico, a través de la información o exposición presuntamente objetiva de datos, es decir, un hibridismo de estilos y subgéneros, que, si bien no es exclusivo de los productos paraliterarios (aparece en obras narrativas, paródicas, postmodernistas, que incorporan recursos paraliterarios), es otro rasgo característico. Y también, con mayor referencia al tema de este trabajo, hallamos en la narrativa de Isabel Allende la repetición de los estereotipos de una estructura básica o de fondo, aunque haya variaciones en la estructura superficial.

Si en ciertos géneros paraliterarios puede resultar más fácil identificar las características que hemos apuntado, no lo es tanto en otros *best sellers* de narrativa. Éste es un tema interesante, porque roza el concepto del misterio de la singularidad de la obra literaria, en contraposición a la "serialidad" de la obra paraliteraria (Sophie Beaulé, "Sur le plaisir et la complexité de la lecture paralittéraire", 2002, artículo publicado en <http://www.fabula.org/>). ¿Dónde englobaríamos, por ejemplo, novelas como Corazón tan blanco, de Javier Marías, y su obra narrativa en general? Con más de diez millones de lectores de una u otra, gracias a las traducciones a varias lenguas, la obra de Marías probablemente no puede calificarse de literatura *high-brow* o elitista ni "de culto", pero sin duda muchos de estos lectores abominarían del término "paraliteratura" para referirse a la fruición intelectual que la lectura de estas obras les provoca. Realizar las operaciones sucesivas de compra de cada nueva obra, el nuevo producto de un escritor, supone desear recrearse en lo ya conocido, desear volver a experimentar esa especial fruición que en su momento nos provocó la primera lectura. El escritor tiene en cuenta su popularidad, y la necesidad de mantenerla y de no decepcionar al mercado, factores que no suele descartar a la hora de la *inventio* de su nueva obra, dejando de lado por ejemplo, la experimentación, y reiterando ciertos patrones, aunque éstos no sean paladeables por muchos lectores confinados a los géneros paraliterarios. Es decir, el escritor repetirá las estructuras que le izaron por primera vez a la popularidad, volverá a usar los mismos ingredientes en los que se fundamenta su éxito, para no perder su posición entre los más leídos o vendidos.

Best seller y elementos paraliterarios en la obra de Isabel Allende

A partir de lo anterior, basándonos en la teoría de los géneros paraliterarios, hemos estudiado los textos que citaremos a continuación, y hemos analizado su técnica narrativa (espacio, tiempo, narrador, personajes...) Citamos varios ejemplos concretos, englobándolos en estas reflexiones y desarrollándolas, dentro de las líneas básicas del contrato con el lector, y llegamos a unas

conclusiones.

Las obras seleccionadas para este trabajo son:

- La casa de los espíritus (LCE) (1982), novela.
- El plan infinito (PI) (1991), novela.
- Afrodita. Cuentos, recetas y otros afrodisíacos (A) (1997), miscelánea
- Retrato en sepia (RS) (2000), novela.

Las tres novelas y la Miscelánea.

Situándolas en relación con los géneros narrativos de la "alta literatura" (García Berrio y Huerta Calvo, Los géneros literarios: Sistema e historia, Cátedra, 1999, p. 188 y ss.), las tres novelas presentan, como su modelo genérico, una combinación de novela de aprendizaje o educación (*Bildungsroman*, que describe tradicionalmente la evolución de una vida desde la infancia hasta la madurez) y de saga, término que se aplica a grandes relatos que narran la historia de una familia, como la célebre obra de John Galsworthy, Saga de los Forsythe.

Géneros épico-narrativos	
En prosa	
Novela	• De aprendizaje • Crónica histórico-familiar (Saga)

Afrodita (A) tiene como modelo genérico al subgénero de la miscelánea, en el sentido renacentista, que acoge múltiples textos de diversa condición temática y con una estructura multiforme. En las misceláneas clásicas se distingue una parte de ensayo (breve discurso escrito con gran libertad compositiva), de novela (narración fabulosa de personajes ejemplares) y de apotegma (relato breve que explota la agudeza). (García Berrio y Huerta Calvo, op. cit.). La Miscelánea, (A) es análoga a las clásicas, en su intencionalidad didáctica y por la combinación de subgéneros. Además de los microcuentos, están presentes en (A) como rasgos genéricos: la autobiografía o el subgénero memorias, y el artículo periodístico junto al libro de recetas y el libro de viajes, sin olvidar las numerosas imágenes (ilustraciones, dibujos, fotografías...) que forman otro elemento paraliterario iconográfico.

Géneros ensayísticos	didáctico-	
-------------------------	------------	--

De expresión objetiva	De expresión subjetiva
• Miscelánea • Libro de viajes	• Autobiografía • Memorias

Rasgos generales de la paraliteratura hallados en las obras estudiadas

Consideramos que la presencia de los siguientes rasgos justifica asociar los textos de I.A. con la paraliteratura:

El "canal" adoptado (peritexto, distribución, películas...), usado por las obras que se planifican como best seller, y que comparten con las obras paraliterarias en cuanto al espacio (grandes superficies, puestos de venta en estaciones, aeropuertos...). Las portadas son llamativas.

Hibridismo o mezcla de subgéneros: parece darse dentro del contexto del equilibrio entre ficcionalidad, referencialidad, y el efecto de ilusión de realidad, que comentaremos con más detalle al analizar algunos ejemplos extraídos de los textos.

La repetición

Daniel Couégnas y Paul Bleton, entre otros, se interesan por la paraliteratura en sus obras, y ambos llaman la atención sobre un rasgo esencial del texto paraliterario y de la lectura paraliteraria: la repetición. Daniel Couégnas afirma que "*la notion de genre contribue pour une part importante à créer des effets de répétition*" (Couégnas, 1992: p:68), mientras que Paul Bleton, al referirse a la lectura paraliteraria, declara que "*son mises en place des stratégies poïétiques de facilitation à base de répétition*" (Bleton, Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle, Québec, Nota bene, 1999, p. 230). La repetición está vinculada con el estereotipo, que se convierte en un indicador genérico esencial. El texto paraliterario recurre constantemente a la enciclopedia genérica del lector, alimentada por el estereotipo. (Natacha Levet, "Roman noir et fictionalité", 2002, artículo publicado en [http:// www.fabula.org/](http://www.fabula.org/)).

Intertextual:

Se constata la repetición de las mismas estructuras formales y temáticas. Análoga a las series folletinescas, o a algunas radionovelas y telenovelas, por ejemplo, sería la serie donde se repite la estructura de la saga histórico-familiar, como veremos (de larga tradición en la literatura, y con ejemplos recientes en

obras como La Saga/Fuga de J.B. (1972) o Cien años de soledad (1967). Además, se reitera la forma cíclica, en las tres novelas estudiadas. En dos de las novelas (LCE, RS) se reiteran algunos personajes, que vuelven a aparecer con sus nombres propios, lo que aumenta la sensación del lector de hallarse en territorio conocido.

Se provoca así un efecto de "lectura en serie" (de la *fiction sérielle*), en el sentido desarrollado por Paul Bleton, cuando investiga el modo en que se presenta el texto y se lo representa el lector a partir de la fábula. El acto de la lectura está salpicado de momentos en que el lector reconoce y prevé, y que se basan también en la enciclopedia o biblioteca genérica del lector, cuya memoria pueden activar los títulos y ciertos indicadores intratextuales recurrentes. Esta "biblioteca" se entiende como el conjunto de referencias hipertextuales que pueda reunir mentalmente el lector; se le atribuye un papel al menos tan importante como al mundo referencial. La reiteración posee un valor enfático; el reconocimiento de una fábula en el interior de un texto, por ejemplo, permite hacer una predicción global sobre él. (Sophie Beaulé, op. cit.).

Esto se refleja en los rasgos estereotipados que responden a las expectativas de los lectores. En cuanto a la fábula, en un sentido amplio y en las tres novelas estudiadas de I.S., consiste en el triunfo en la lucha contra la adversidad y la injusticia, representado por la conservación y transmisión de la memoria familiar-histórica.

La repetición intratextual:

Este tipo de reiteración se constata en la miscelánea, A, donde se reitera sobre todo una misma fórmula de organización : una exposición de tipo didáctico, relacionada con algún alimento o bebida de efectos afrodisíacos o simplemente placenteros, ilustrada por un cuento y por elementos iconográficos y seguida por una receta culinaria, que a su vez contiene una "lista de ingredientes" y una "preparación".

Por otra parte, se repite el título de la novela en su desenlace:

- Última oración de El plan infinito:

"... No importa, tengo mucho tiempo, dijiste, sin saber el lío en que te metías con este plan infinito".

- Última oración de Retrato en sepia:

"Vivo entre difusos matices, velados misterios, incertidumbres; el tono para contar mi vida se ajusta más al de un retrato en sepia."

Pero este tipo de repetición intratextual también podría asociarse a la estructura cíclica de las novelas. Por retomar un título ya citado, si las repeticiones intratextuales en Corazón tan blanco le sirven al lector como pistas o claves para desentrañar el misterio, en LCE, PI y RS, servirían para anunciar que se ha cumplido el propósito de los narradores.

Recordemos el desenlace de Cien años de soledad (1967).:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

Comparando ambos desenlaces, comprobamos que el de LCE no señala el fin de la estirpe, ni por tanto, de su posible continuación, como saga, en otra(s) novela (s). Son desenlaces que dejan abierta la puerta a sus reiteraciones.

Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida. Escamoteados por algunos espíritus cómplices, se salvaron milagrosamente de la pira infame donde perecieron tantos otros papeles de la familia. Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse. Clara los escribió para que me sirvieran ahora para rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto. El primero es un cuaderno escolar de veinte hojas, escrito con una delicada caligrafía infantil. Comienza así: "Barrabás llegó a la familia por vía marítima..." (LCE, Plaza & Janés. Bolsillo, 2ª edición, julio 2001, pp.453-454).

Sensación de déjà lu

0, en palabras que con otra intención escribió una lectora contemporánea, refiriéndose a una obra no estudiada aquí, Paula (1994).

La primera vez que leí Paula de Isabel Allende, tuve la sensación de que ya lo había leído, y esta sensación se refuerza con cada lectura que hago de dicho libro. Incluso cuando intento identificar fragmentos relacionados de alguna manera con otros libros de la autora chilena, me confundo, entre en el "caleidoscopio de espejos desordenados", no puedo distinguir si he leído un texto muy similar en otro libro o si la confusión y la conjunción de imágenes son el resultado de tantas lecturas. (María de la Cinta Ramblado, "Representación de la maternidad en la obra de Isabel Allende", artículo publicado en Reflexiones: 60 ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas <http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/index.html>).

En Paula se narra una experiencia vital de la IA extratextual y se combinan la autobiografía y la ficción.

La fabricación de heroínas: personajes e ideologías

Creemos que una de las razones del gran éxito de la obra de I.A. radica en la fabricación de heroínas. Tanto en LCE como en RS, son los personajes femeninos los que conducen e hilan la trama.

Así por ejemplo, RS está narrada por uno de los principales personajes femeninos protagonistas, Lai-Ming (o Aurora, en chino).

LCE está narrada, en su mayor parte, por Alba, descendiente final de una línea de heroicas antepasadas que se inicia con Clara, su abuela, y pasa por Blanca, su madre. Hasta los narradores secundarios incluidos para ampliar el tiempo abarcado, mediante hallazgo de manuscritos, por ejemplo, son mujeres. LCE empieza y termina con las primeras líneas del diario de una niña visionaria que registra para el futuro:

Barrabás llegó a la familia por vía marítima, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía. Ya entonces tenía el hábito de escribir las cosas más importantes y más tarde, cuando se quedó muda, escribía también las trivialidades, sin sospechar que cincuenta años después, sus cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto. (LCE, op. cit., p. 11 . Obsérvese la repetición de la frase en el desenlace, citado bajo el subtítulo anterior).

Las heroínas de la misma saga familiar forman una línea materna dominante, unos modelos ejemplares y depósitos de la memoria del pasado, que alimentan el presente y el futuro de sus descendientes mujeres. Su sabiduría sostiene a las mujeres más jóvenes en los momentos de mayor peligro, y traspasan la frontera de lo sobrenatural, ya que son capaces de materializarse como fantasmas, como sucede con Clara, que se aparece a su nieta Alba cuando ésta, recluida en una celda hermética donde la han encerrado las autoridades militares, se dispone a dejarse morir de hambre:

Cuando casi había conseguido su propósito, apareció su abuela Clara, a quien había invocado tantas veces para que la ayudara a morir, con la ocurrencia de que la gracia no era morir, puesto que eso llegaba de todos modos, sino sobrevivir, que era un milagro. La vio tal como la había visto siempre en su infancia (...) Clara trajo la idea salvadora de escribir con el pensamiento, sin lápiz ni papel, para mantener la mente ocupada, evadirse de la perrera y vivir. Le sugirió, además, que escribiera un testimonio que algún día podría servir para sacar a la luz el terrible secreto que estaba viviendo (...) (op. cit., p. 434)

Tanto en la serie de novelas (LCE, PI, RS) como en la miscelánea (A) vemos que. tiene importancia primordial la presencia de los personajes y narradores femeninos, hasta el punto de que una de las principales características de "novedad" de su obra es la de haber transformado en heroínas a los héroes característicos del "realismo mágico" a través de sus grandes maestros (sobre todo García Márquez). En PI, se introduce una variante, al estar en su mayor parte narrada por la primera persona de un personaje masculino (Gregory Reeves, que alterna con la tercera persona de un narrador omnisciente).

I.A. traduce de este modo, dentro de la narrativa hispanoamericana, la gran tendencia ya iniciada hace décadas por escritoras anglosajona, en las llamadas "narrativas de emancipación feminista", que tuvieron como precursoras a Vita Sackville-West y Virginia Woolf, y también Doris Lessing, Margaret Atwood, Angela Carter, Margaret Drabble o Fay Weldon, por citar sólo algunas. (Pilar Hidalgo, Tiempo de mujeres, Horas y horas, Madrid, 1995).

Al cambiar las ideologías sobre la identidad femenina, cambió también la naturaleza de los argumentos de mujeres, en relación con la literatura confesional feminista de los setenta, lo que se puede hacer extensivo a otros subgéneros de la narrativa femenina posterior. "Mientras que los orígenes de la novela coinciden con el nacimiento de la ideología del amor romántico y la idealización del matrimonio que forman la base de la mayoría de sus narrativas, la confesión feminista parte del reconocimiento de que este modelo se ha quedado anticuado y de que posee implicaciones opresivas para las mujeres". (Pilar Hidalgo, op. cit., p.17).

Sin embargo, la obra de I.A. presenta personajes que alcanzan su felicidad a través de roles tradicionales, como los de ama de casa y madre (Nívea, en LCE y su homóloga Nívea en RS, dotadas de prodigiosa fecundidad), y también a través de la unión sexual y amorosa con los personajes masculinos. Estos roles, también recuperados por la narrativa feminista más actual, nunca se rechazan, sino que se combinan con el ejercicio de otras virtudes y talentos, que se realzan.

Hallamos que, como parte del pacto con el lector, I.A. crea unos personajes femeninos de gran fuerza moral, dotados de inteligencia y perspicacia notables (las dotes empresariales de Paulina del Valle, en RS, por ejemplo) y de poderes excepcionales (la clarividencia de Clara y sus apariciones post-mortem en LCE) y hasta sobrehumanos, que los hacen equiparables a los personajes masculinos de otros *best sellers*, como los de la dinastía de los Buendía en la novela de García Márquez.

Aurora del Valle, en RS, Clara y Alba en LCE, Olga Reeves en PI, son personajes heroicos que halagan el gusto de las lectoras, y que, además, tienen la función crucial de actuar como depositarios de la memoria, del pasado que de lo contrario se perdería "en los vericuetos del olvido", y no sólo del pasado familiar de la saga,

sino también del pasado histórico y colectivo. Por ejemplo, en LCE, quien sobrevive para contar las atrocidades del golpe militar, la represión policial y la dictadura chilena es la narradora, Alba.

El poderío que los personajes femeninos ejercen en estas historias no se debe a la clase social. Así por ejemplo, la Nana, en LCE, india humilde y sierva, es la única capaz de ofrecer consuelo al encumbrado Severo del Valle. Las virtudes tradicionalmente femeninas se presentan bajo su aspecto más halagüeño, incluso terapéutico (aspecto que luego afianzará Laura Esquivel en su *best seller* Como agua para el chocolate y la misma I.A. en *Afrodita*):

La Nana, que estaba sentada rígidamente en la punta de la silla, se relajó al verlo llorar. Estiró su mano áspera y con un gesto automático le alisó el pelo con la misma caricia que durante veinte años había empleado para consolarle a los hijos. Él levantó la vista y observó el rostro sin edad, los pómulos indígenas, el moño negro, el amplio regazo donde había visto hipar y dormir a todos sus descendientes y sintió que esa mujer cálida y generosa como la tierra podía darle consuelo. (LCE, p. 39)

En todo caso, ellas se sobreponen siempre a la adversidad. Hallamos que esta función de los personajes responde al pacto previo hecho con el lector, o la lectora, y a la necesidad de identificarse intratextualmente. Otro rasgo peculiar, que se manifiesta más que en las otras en el PI y en R S, es el origen étnico de las heroínas: son hispanoamericanas o mestizas (Tamar es chicana, descendiente de inmigrantes de primera generación, Aurora del Valle es nieta de emigrantes chino y chilena...). Junto a ellas, y sus virtudes de entereza, fortaleza moral, arrojo y valentía, resaltan por contraposición las protagonistas anglosajonas, criaturas débiles y consentidas que hacen desgraciados a sus maridos y que suelen ser pésimas madres (como, por ejemplo, en PI).

Siguiendo la perspectiva de Umberto Eco, y sus observaciones sobre el trasvase de estilemas de un nivel superior (*high brow* o alta literatura) a otro inferior (*middle* y *low brow*, o paraliteratura), y viceversa, consideramos que se trata de una traslación de rasgos ya adquiridos por la sensibilidad y cultura del lector "estándar" (literatura feminista y escrita por mujeres; realismo mágico). I.A. responde a unas determinadas expectativas de su público, predominantemente hispanoamericano, y refleja en gran medida problemas de emigración, desarraigo y pérdida de tradiciones familiares y culturales, que en la ficción se resuelven con el triunfo de las heroínas y la perpetuación de la memoria, por lo que sus finales pueden considerarse "felices" en el sentido tradicional.

- Se crea una imagen de autora que refuerza la ilusión de referencialidad, donde ficción y vida se solapan deliberadamente. Hay una Isabel Allende extratextual que se

funde con la autora implícita, muchas veces, y con sus personajes femeninos, ya que se difuminan los límites. De este modo, se introduce una fuerte carga de referencialidad y aumenta la identificación con las heroínas, como "supermujeres" que saben hacer frente a la adversidad, sobrellevando con heroicidad las tareas propias de su condición de mujeres (por ejemplo, las escenas de partos, en RS y LCE), pero sobre todo como dignas compañeras de los hombres en un ambiente que suele ser hostil, incluso represivo (como sucede con la familia de Carmen Morales en PI). Estas heroínas son apasionadas, y el amor a los hombres ocupa buena parte de sus pensamientos, incluso encamina sus pasos y determina sus vidas ficticias. Cuando se manifiesta en los personajes masculinos, los humaniza (como el enamoramiento de Esteban Trueba por Rosa la Bella, en LCE).

Estas características se reiteran en la obra narrativa de I.A. En cuanto al punto de vista narrativo, hallamos que, aparte de lo arriba citado, I.A. no introduce novedad en las estructuras. Sus narradores, tanto los impersonales, cuando narra en tercera persona, como cuando narra en primera persona, se valen de recursos tradicionales de la narrativa realista, (y, naturalmente, del "realismo mágico"), que refuerzan la sensación de verosimilitud, como el uso del "manuscrito hallado" en forma de memorias, diarios escritos por manos femeninas, o fotografías con las que sus descendientes logran reconstruir la historia y desvelar los secretos o misterios. La combinación de narradores es un recurso, aunque más novedoso, arraigado en la narrativa hispanoamericana a partir de Mario Vargas Llosa, por ejemplo, por lo que no requiere un especial esfuerzo de lectura.

En cuanto al "realismo mágico" está presente, como hemos visto, como marco de referencia "intertextual" e "hipertextual" (García Márquez). Por lo demás, parece limitarse

- al ámbito de acciones de los personajes: los poderes sobrenaturales (clarividencia, comunicación con los espíritus) de algunos personajes, como le sucede a Blanca, hija de Clara en LCE, a Olga Reeves en PI, y al curandero chino, abuelo de Aurora, en RS,

y

- al empleo de la hipérbole, con sus funciones tanto enaltecedoras como envilecedoras.

El lector de estas novelas puede empezar la segunda de la serie con la expectativa de hallar un mundo referencial fácilmente identificable, reconocerse con un personaje o unos personajes ejemplares, y conmovirse y entretenerse con los vericuetos de una fábula donde lo único inverosímil o mágico parece expresarse como hemos sugerido en el párrafo anterior. Debido al componente "histórico" de las novelas, también puede tener la expectativa didáctica de informarse sobre un pasado histórico, a través del testimonio directo de la autora extratextual, la IA sobrina del

presidente.

Preguntándonos si en estos textos aparecen elementos suficientes de metaficción (que no es una invariante de los géneros paraliterarios), como para pensar en un paradigma, primero entendemos por metaficción la modalidad narrativa que incluye comentarios acerca de su propia identidad narrativa o lingüística, a la que pueden aplicarse una serie de términos que no son exactamente sinónimos: "*self – reflective*", "*self-informing*", "*self- reflexive*", autoreferencial... La novela de metaficción usa técnicas auto-reflexivas y auto-conscientes para destruir o modificar la "ilusión de realidad" y subvertir las tradicionales convenciones novelísticas. No hallamos que en ninguno de los textos se ponga de relieve el proceso de su propia creación (como en las novelas auto-referenciales), ni encontramos personajes discutiendo sobre su verosimilitud y realidad, aunque haya personajes que asumen el papel de lector, en cuanto son destinatarios internos (como las narradoras femeninas descendientes de alguna antepasada cuyos manuscritos leen). En *Afrodita*, la obra donde más referencias directas se hacen a las novelas de I.A., no se ilumina el proceso de narración, sino que se siguen contando fábulas más o menos inverosímiles sobre los personajes "de carne y hueso" que sirvieron de inspiración para los ficticios, por lo que no se subvierten los cánones, a diferencia de las modalidades narrativas de la metaficción.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Isabel Allende

- La casa de los espíritus (LCE) (1982), novela.
- El plan infinito (PI) (1991), novela.
- Afrodita. Cuentos, recetas y otros afrodisíacos (A) (1997), miscelánea
- Retrato en sepia (RS) (2000), novela.

Varios:

- Entrevista a Isabel Allende, 14 de mayo 2000, en el diario digital "La Tercera", de Colombia:

<http://www.tercera.cl/diario/2000/05/14/t-14.08.3a.REP.ISABEL.html>

Amorós, Andrés. Subliteraturas (1974)

- Amorós, Andrés. Sociología de una novela rosa (1968)
- Beaulé, Sophie. "Sur le plaisir et la complexité de la lecture paralittéraire"(2002), artículo digital publicado en [http:// www.fabula.org/](http://www.fabula.org/)
- Couégnas, Daniel. Introduction à la paralittérature (Seuil, 1992)
- Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados (Lumen, 1968)

- Eco, Umberto. El superhombre de masas (Lumen, Barcelona, 1995)
- Edwards Renard, Javier. "El realismo mágico de Isabel Allende", artículo publicado en *El Mercurio*, abril 1999.
- Gac-Artigas, Priscilla, "Reflexiones: 60 ensayos sobre escritoras hispanoamericanas". - <http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/index.html>
- García Barrientos, José Luis. Las figuras retóricas, El lenguaje literario. Cuadernos de Lengua Española 56, (Arco Libros, 2000).
- García Berrio y Huerta Calvo. Los géneros literarios: Sistema e historia (Cátedra, 1999)
- García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad (1967)
- Hidalgo, Pilar. Tiempo de mujeres (Horas y horas, Madrid, 1995).
- Lechte, John. Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales (Cátedra, 1996)
- Levet, Natacha. "Roman noir et fictionalité" (2002), artículo digital publicado en [http:// www.fabula.org/](http://www.fabula.org/)
- Marías, Javier. Corazón tan blanco (1992)
- Mayoral, José Antonio. Figuras retóricas (Síntesis, 1994).
- Miller, Inés. "El realismo mágico y los fantasmas", artículo publicado en el suplemento semanal del diario La Prensa, sábado 17 de marzo, 2001, Nicaragua.
- Pérez Gutiérrez, Amparo. "Forma y fantasía en tres novelas de Gonzalo Torrente Ballester", trabajo de M. Phil., presentado en la Universidad de Salford, septiembre 1985.
- Shaw, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana (Cátedra, 1985)
- Torrente Ballester, Gonzalo. La saga/fuga de J.B. (1972)
- Villar Dégano, Juan F. Clases de Doctorado, primer curso, UCM (2001-2002)